



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zagadnienie koloru oraz sposoby kształtowania brzmienia w nowoczesnej muzyce fortepianowej : zarys problematyki badawczej

Author: Agnieszka Kopińska

Citation style: Kopińska Agnieszka. (2014). Zagadnienie koloru oraz sposoby kształtowania brzmienia w nowoczesnej muzyce fortepianowej : zarys problematyki badawczej. "Studia Artystyczne" (2014, nr 1, s. 59-64).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Zagadnienie koloru oraz sposoby kształtowania brzmienia w nowoczesnej muzyce fortepianowej - zarys problematyki badawczej

Muzyka naszych czasów oferuje niespotykane dotąd bogactwo nurtów i możliwości. Z jednej strony następuje eksploracja nowych obszarów sztuki muzycznej, z drugiej – obserwować można nawiązania do różnych epok i stylów z czasów minionych; jednocześnie dochodzi do syntezy sztuk w różnorodnych przejawach. Zarówno w tworzeniu samej materii muzycznej, jak i we wspomnianych eksperymentach z pogranicza sztuk wykorzystuje się zdobycze nowoczesnej technologii. Wszystko to powoduje, że tradycyjnie pojmowana rola samych instrumentów muzycznych oraz praktyk wykonawczych przestała w naszych czasach wystarczać twórcom – niezbędne stało się rozszerzenie obydwu tych funkcji o nowe środki i metody, umożliwiające powierzenie im nowych zadań oraz spełnienie wyznaczonych celów w nowej Sztuce.

Od czasów starożytnych i pojawienia się teorii barw Arystotelesa próbowano określić analogie i relacje między dźwiękiem i barwą – różnego typu. „Według Arystotelesa i jego szkoły światło i ciemność miały być pokrewne dźwiękom czystym i przytłumionym, nawet dźwiękom wysokim i niskim”¹.

Próbowano znaleźć relacje dalekie i szerokie, o podłożu filozoficznym – jak porównanie do liczby planet, określonej fazy życia, stopni wtajemniczenia²; wywodzące się od teorii Arystotelesa późniejsze próby przyporządkowania interwałów konkretnym barwom, a nawet próby odzwierciedlenia „harmonii świata”³, dalej poprzez indywidualne skojarzenia synestetyczne, do bezpośrednio tłumaczących to zjawisko ścisłych współczesnych interpretacji percepcyjnych, opartych na podstawach naukowych – i ten ostatni kontekst będzie głównie brany pod uwagę w dalszych rozważaniach. Newtonowskie eksperymenty z rozszczepieniem światła przez pryzmat i jego próby określenia związków między kolorami, dźwiękami i planetami⁴ wydają się ogniwem pośrednim między jednym a drugim podejściem. Natura fizyczna

zarówno światła, jak i dźwięku ma swoje podłoże w fali (odpowiednio: elektromagnetycznej – strumieniu cząstek świetlnych, czyli fotonów, i akustycznej – przenoszonej w ośrodku sprężystym). Narzuca się też ewidentna analogia między strukturą widma optycznego (składającego się z barw czystych) i widma dźwięku (kompilacji tonów prostych) oraz ich związków z właściwościami percepcyjnymi – odczuciem koloru widzialnego i właściwościami brzmieniowych dźwięku.

Mimo fizycznych podobieństw między naturą światła i dźwięku barwa dźwięku jest jednak zjawiskiem szerszym w porównaniu z barwą światła i bardziej wielowymiarowym niż w przypadku koloru w sztukach plastycznych. Barwa dźwięku może być opisywana w kilku aspektach jednocześnie. Ze względu na pokrewieństwo zmysłu słuchu ze zmysłem dotyku (których fizjologiczną bazą jest mechanorecepcja) oprócz określeń kojarzących się z odczuciami wzrokowymi: jasna – ciemna barwa dźwięku, lekka – nasyciona, można znaleźć określenia typowe dla zmysłu dotyku: dźwięk szorstki, ostry, miękki, twardy.

Dla zobrazowania wielości współwystępujących parametrów, którymi można charakteryzować barwę dźwięku, przytoczę tylko niektóre z określeń stosowanych w semantycznym opisie tej właściwości dźwięku⁵: blask – matowość, chropowatość – gładkość, ciepło – zimno, czystość – zabrudzenie, czytelność – zamazanie, dźwięczność – głuchość, formantowość – wyrównanie, gęstość – rozrzedzenie, głębia – płytkość, intymność – obcość, jasność – ciemność, a także: krągłość, objętość, nośność, bliskość, przejrzystość, ostrość, przenikliwość, przestrzenność, szerokość, twardość i wiele, wiele innych.

Ta różnorodność zbliża barwę dźwięku bardziej w stronę impresjonistycznego pojęcia barwy – które w dużym stopniu uwzględniało „dotykowe”, „rzeźbiarskie” właściwości obrazu: strukturę podłoża i gęstość oraz grubość warstwy farby. „Impresjonizm [...] uwrażliwił nas na cechy faktury powierzchni, którą współtworzą szorstkość płótna, gęstość farby i energia pociągnięć pędzla. [...] Delacroix [...] zaczął z czasem czerpać przyjemność ze stosowania gęstej pasty, a pod koniec życia uważał, że obróbka pigmentu ma coś wspólnego z ręczną obróbką gliny przez rzeźbiarza. Fizyczność stosunku Delacroix do materiałów przejęli impresjoniści”⁶. W tym miejscu trudno nie wspomnieć o bliskich związkach Fryderyka Chopina z wielkim malarzem francuskim oraz nie zauważyć wpływów malarzy impresjonistycznych na twórczość Claude’a Debussy’ego. Także w samej muzyce da się zaobserwować równoległości: odkrycia harmoniki Chopina dekonstruujące tradycyjnie pojmowaną tonalność, a prekursorskie wobec późniejszych poszukiwań dotyczących barwy harmonicznego

i wiążące się z tym wpływy twórczości polskiego kompozytora na język muzyczny utworów Debussy'ego.

Ścisła definicja barwy dźwięku według Amerykańskiej Organizacji Normalizacyjnej określa ją jako ten atrybut „wrażenia słuchowego, względem którego słuchacz może ocenić dwa stałe w czasie dźwięki złożone⁷ o tej samej głośności, wysokości i czasie trwania jako niepodobne”⁸.

Barwa dźwięku w rozumieniu psychoakustyki jest zależna od „względnych amplitud poszczególnych składowych widmowych dźwięków złożonych.

Np. dźwięki zawierające głównie duże częstotliwości mają »ostrą« barwę, a dźwięki, w których dominują częstotliwości małe, brzmią »głucho«⁹. Dla odczucia barwy dźwięku szczególne znaczenie ma początkowa faza dźwięku, czyli atak¹⁰.

Niebagatelną rolę w postrzeganiu barw widzialnych i barwy dźwięku mają prawa grupowania percepcyjnego psychologii Gestalt. Jest wiele wspólnych właściwości i pokrewieństw między funkcjonowaniem percepcji wzrokowej i słuchowej, jak chociażby działanie kontrastu czy zasada domykania, która powoduje, że kilka tonów prostych, współistniejących w relacji harmoniczej, słuchacz postrzega jako całość – dźwięk o specyficznej barwie.

Muzyczne wykorzystanie właściwości określonej barwy dźwięku może realizować się na wiele sposobów, a więc bezpośrednio – przez użycie odpowiedniej instrumentacji, artykulacji, preparacji mechanicznej lub elektronicznej, która rozszerza możliwości wzbogacenia i modyfikacji naturalnego dźwięku instrumentu w sposób ograniczony jedynie możliwościami kompozytorskiej wyobraźni, a także przez odpowiednie techniki wykonawcze: artykulacyjne, dynamiczne, pedalizacyjne, które oddziałując na brzmienie pośrednio i bezpośrednio, mają wpływ na odczucie barwy dźwięku, czy wreszcie zabiegi kompozytorskie, polegające na kolorystycznym wykorzystaniu harmoniki. Wątki te zostaną rozwinięte w dalszej części artykułu w kontekście współczesnej muzyki fortepianowej.

Instrumentacja

Sposób pierwszy – instrumentacja. Rozpatrując ten wątek w kontekście nowoczesnej muzyki fortepianowej, należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na XX-wieczny przełom w myśleniu o roli fortepianu w muzyce. Bogactwo brzmieniowe i związana z nim wszechstronność możliwości, jakie daje fortepian we wszelkich tradycyjnych zastosowaniach muzycznych, jest rzeczą ogólnie znaną. We wczesnych fortepianach można było zaobserwować duże zróżnicowanie brzmienia w zależności od rejestru. Wykorzystanie tej różnorodności barwy poszczególnych rejestrów w twórczości kompozytorów

z tamtych czasów daje niezwykle efekt brzmieniowy, który można podziwiać we współczesnych nagraniach, dokonywanych na instrumentach z epoki. Ujednolicenie brzmienia to efekt starań twórców współczesnych fortepianów.

O ile jednak w XIX wieku zgłębiano wszelkie aspekty pianistyki i fortepianu jako instrumentu solistycznego, osiągając niemalże granice jego możliwości w zakresie prowadzenia kantyleny, prezentowania środków wirtuozerii oraz jako instrumentu harmonicznego i zamiennika orkiestry – z braku dostępnych nośników dźwięku wykonując transkrypcje i wyciągi utworów orkiestrowych w muzykowaniu kameralnym, o tyle około stu lat temu (tyle lat minęło od skandalu wywołanego premierą *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego, dwa lata wcześniej powstało także fortepianowe *Allegro barbaro* Beli Bartóka) dokonał się znaczący estetyczny przełom, który wyznaczył też nowy kierunek i miejsce dla fortepianu w nowoczesnej muzyce – fortepianu jako instrumentu... perkusyjnego, z całym jego bogactwem możliwości kolorystycznych, uzyskiwanych konwencjonalnie – tzn. poprzez środki artykulacyjne i harmoniczne – oraz dzięki preparacji; fortepianu, który stał się również niezastąpionym instrumentem kolorystyczno-„perkusyjnym” w nowoczesnej orkiestrze (należy przywołać choćby symfoniczne dzieła kompozytorów polskich: Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego czy też sugestywne obrazy dźwiękowe muzyki filmowej Wojciecha Kilara).

Przykładem przełomowego dzieła, w którym fortepian w sposób dosłowny odgrywa taką rolę – scalając się brzmieniowo z instrumentami perkusyjnymi i jednocześnie zyskując wzbogacenie swego naturalnego brzmienia w otoczeniu perkusji – jest *Sonata na dwa fortepiany i perkusję* z 1937 roku Bartóka. Specyficzne brzmienie fortepianu w zestawie perkusyjnym zostaje wyeksponowane i zintensyfikowane na zasadzie podobnej, jak w sztukach plastycznych – poprzez zjawisko kontrastu z barwami innych instrumentów¹¹. Z wielkich dzieł późniejszych, podejmujących podobną tematykę, na szczególną uwagę zasługuje *Makrokosmos III* (*Music for a Summer Evening*) z 1974 roku na dwa fortepiany i perkusję George'a Crumba, który to utwór jest przykładem pójścia dalej ścieżką Bartóka w stronę nieograniczonego myślenia kompozytorskiego o barwie przez stopienie pełnych możliwości składu perkusyjnego, preparacji i amplifikacji oraz wszelkich dostępnych środków harmonicznym i artykulacyjnym, a nawet zastosowanie głosu jako elementu kolorystycznego na równi z instrumentami perkusyjnymi. Jest to jednocześnie przykład utworu spajającego wszystkie wymienione wcześniej podstawowe współczesne techniki kształtowania brzmie-

nia. W kontekście tej kompozycji i nowej roli fortepianu oraz dalszego rozwoju muzyki nowoczesnej wizjonersko brzmią słowa Johna Cage'a z roku 1937: „To w muzyce perkusyjnej dokonuje się współcześnie przejście od muzyki ukształtowanej przez użycie instrumentów klawiszowych do muzyki przyszłości, która będzie obejmowała wszystkie dźwięki. Kompozytor muzyki perkusyjnej dopuszcza każdy dźwięk, bada objęte akademickim zakazem »niemuzyczne« pole dźwięków tak dalece, jak tylko pozwalają mu na to ręce”¹².

Preparacja

Następnym ważnym nurtem, charakteryzującym współczesne kolorystyczne użycie fortepianu, są nietypowe metody wydobywania dźwięku oraz preparacja: mechaniczna oraz elektroniczna, które to techniki zmieniają barwę instrumentu w sposób radykalny.

Preparacja fortepianu nie jest pomysłem XX wieku – już w prototypach współczesnego fortepianu stosowano różnorodne pomysły na zmianę podstawowej barwy dźwięku za pomocą środków mechanicznych. Jako przykład może posłużyć *fortepiano* Conrada Grafa z 1826 roku¹³, wyposażone w pięć pedałów, kolejno:

- 1) fagot (pergaminowy rulon, który pobrzękuje na strunach basowych),
- 2) *una corda* (przesunięcie mechanizmu i klawiatury),
- 3) moderator (szmaciane języczki umieszczone między młotkami a strunami),
- 4) *forte* (pedał podtrzymujący brzmienie),
- 5) janczar (bęben, dzwonki i talerz).

Spośród tych wszystkich eksperymentów technicznych w czasach współczesnych pozostaje do wykorzystania pedał lewy – dający łagodniejsze, ciemniejsze brzmienie głównie dzięki użyciu części młotka o mniejszej twardości filcu, pedał prawy – zdejmujący tłumiki (w zależności od zastosowania całkowicie lub częściowo), dzięki czemu – oprócz wydłużenia i nakładania brzmienia poszczególnych dźwięków – zachodzi zjawisko rezonansu, skutkujące wzbogaceniem barwy, oraz pedał środkowy – rzadziej wykorzystywany, a udostępniający pianości niezwykle możliwości operowania artykulacją i barwą, zwłaszcza przy jego użyciu w połączeniu z możliwościami prawego pedału. Znakomitym przykładem dla zastosowania tego pedału jest pierwsza część suity Claude'a Debussy'ego z 1901 roku *Pour le piano – Prélude*. W pewnych okolicznościach użycie środkowego pedału może także dać podobny efekt, jak rozdzielenie artykulacji na dwa instrumenty – np. umożliwić granie artykulacją *staccato* przy brzmiejącej podstawie harmonicznej w odległym – niskim rejestrze. Technika użycia pedałów łączy w sobie zagadnienie preparacji mechanicznej i stosowania artykulacji. Znaczącym dziełem w histo-

rii preparacji fortepianu są niewątpliwie *Sonaty i interludia* Johna Cage'a, skomponowane w latach 1946–1948. Użyta przez niego technika preparacji jest bardzo złożona i pracochłonna – przewiduje m.in. zastosowanie różnych rodzajów śrub wkręcanych między struny, nakrętek, wytłumiających kawałków gumy, plastiku w zestawieniu ze ściśle opisanym użyciem lewego pedału (dla użycia jednej lub dwóch strun zamiast wszystkich przypisanych do danego dźwięku). Wszystkie te zabiegi dają jedyny w swoim rodzaju, niezwykle efekt brzmieniowy: „Całkowity wymagany efekt zostaje osiągnięty wtedy, gdy po kompletnej preparacji można grać na stosownych klawiszach bez wrażenia, że gra się na fortepianie lub nawet na preparowanym fortepianie. Rezultat, jaki należy osiągnąć, to instrument posiadający swoją własną, przekonującą charakterystykę, w żaden sposób niesugerującą fortepianowej”¹⁴.

Harmonika

Wątek kolejny – niezwykle istotny w muzyce fortepianowej – to zastosowanie harmoniki w funkcji kolorystycznej.

Witold Lutosławski zwrócił uwagę, że barwa dźwięku „zależy tylko po części, i to nie największej, od doboru instrumentów, artykulacji, dynamiki. Elementy te funkcjonują dopiero w połączeniu z pewnymi zjawiskami natury harmonicznej, wtedy nabierają rumieńców, kolorów, indywidualności”¹⁵.

Wzrost znaczenia kolorystyki harmonicznej w muzyce ma swoje podłoże w emancypacji dysonansu, która pociąga za sobą stopniowy zanik zależności tonalnych, co powoduje, że narracyjna, energetyczna rola dysonansu i chromatyki zamienia się w funkcję kolorystyczną. „Akord staje się stopniowo jednostką samodzielną, działającą raczej swą jakością brzmieniową (»barwą«) niż energią ruchu. [...] Chromatyka potęgująca w harmonii klasyczno-romantycznej dążenie do następnego dźwięku lub akordu przechodzi w stan bierny, statyczny”¹⁶. Stosowane są nieoczekiwane, niefunkcyjne połączenia akordów, zabarwiające dysonanse pozostawiane bez rozwiązania oraz postępy chromatyczne, a także równoległe, kolorystyczne przesunięcia kwint. Wszystkie te środki techniki „barw harmonicznych” prowadzą wprost do rozkwitu kolorystyki brzmienia od okresu impresjonizmu do czasów współczesnych. „Analogia pomiędzy brzmieniem dźwięków wysokich a jasnością jako wyobrażeniem świetlnym jest niezaprzeczalna. Dalsze analogie z wyobrażeniami świetlnymi (barwami) można snuć przy pomocy różnych środków muzycznych, a zwłaszcza współbrzmień harmonicznych [...]. Posługiwanie się w impresjonizmie muzycznym takimi określeniami, jak barwy harmoniczne, kolorystyka

dźwiękowa, efekty świetlne itd., pozostaje w ścisłym związku z przeniesieniem zasad malarstwa impresjonistycznego na grunt muzyczny”¹⁷.

Do grona wcześniej wspomnianych kompozytorów: Chopina i Debussy’ego, i ich poszukiwań nowych, barwnych rozwiązań brzmieniowych, dołączają m.in. Aleksander Skriabin, Olivier Messiaen¹⁸, Charles Ives, Johnatan Harvey i wielu innych.

Wyjście poza system tonalny dało nie tylko olbrzymie możliwości dla poszukiwań harmonicznym w ramach dwunastotonowości, co twórczo wykorzystywał Messiaen, określany jako „protospektralista”, lecz także zapaliło zielone światło dla eksperymentów brzmieniowych z zastosowaniem innych podziałów wysokości dźwięków w ramach oktawy, mikrotonowości, a wreszcie dla poszukiwań spektralnych. Oczywiście wszystkie te modyfikacje materiału dźwiękowego mają bezpośrednie przełożenie na uzyskiwaną barwę dźwięku. W przypadku realizacji tego typu kompozycji na fortepianie konieczne jest odpowiednie przygotowanie (przestrojenie) instrumentu, np. w *Suite for Microtonal Piano* Bena Johnstona z 1977 roku fortepian jest strojony w każdej oktawie w skali wyznaczonej przez spektrum harmoniczne dźwięku C. W celu wykorzystania możliwości harmonicznym podziału oktawy na 24 wysokości (ćwierćtonowego) stosowane są także dwa fortepiany przestrojone względem siebie o ćwierć tonu, tak jak przykładowo w cyklu Charlesa Ivesa *Three Quarter Tone Piano Pieces*, skomponowanym w latach 1923–1924. Podobne efekty bywają uzyskiwane bez mechanicznej ingerencji w fortepian – za pomocą środków elektronicznym, które są stosowane w celu współkonstruowania harmonii utworu oraz wzbogacania kolorystycznym, np. w postaci preparacji elektronicznej, chociaż oczywiście stosowane są także techniki łączone.

Jednym z fundamentalnym przykładów zastosowania elektroniki do preparacji fortepianu w połączeniu z brzmieniem instrumentów perkusyjnych (krotale i blok drewniany) jest skomponowana w 1970 roku *Mantra* na dwa fortepiany Karlheinz Stockhausena. Dźwięk fortepianów jest przetwarzany przez modulator pierścieniowy oraz wzmacniany.

Wspomniany wcześniej Messiaen był zafascynowany możliwościami, jakie daje zastosowanie elektroniki w kompozycji – słynnym przykładem jest *Turangalila* – symfonia, w której obok tradycyjnego instrumentarium kompozytor wykorzystał *falę Martenota*. Johnatan Harvey, admirator twórczości Stockhausena i jego *Mantry*, złożył również muzyczny hołd wielkiemu Francuzowi, komponując w 1994 roku nawiązujący fakturalnie do jego utworów *Tombeau de Messiaen*. W utworze tym partia taśmy w zestawieniu z partią „żywego” fortepianu

wytwarza napięcia mikrotonalne¹⁹, rozbudowując paletę efektów kolorystycznych.

Środki wykonawcze

Trudno mówić – i chyba nie należy tego czynić – o środkach wykonawczych w oderwaniu od środków kompozytorskich, gdyż powinny one w każdym wypadku odgrywać rolę służebną i wspierającą w realizacji zamysłu kompozytorskiego. Warto jednak podjąć próbę klasyfikacji tych najbardziej podstawowych, szczególnie zależnych od wykonawcy i składających się na jego indywidualny warsztat artystyczny, a mających najistotniejsze znaczenie w kreowaniu strony brzmieniowej kompozycji.

Środkiem wykonawczym, mającym pierwszorzędny wpływ na odczucie barwy, jest operowanie dynamiką. Dynamika wpływa na barwę dźwięku fortepianu zarówno w odniesieniu do pojedynczych dźwięków (istnieje bezpośredni i stały związek między głośnością a barwą pojedynczego dźwięku na każdym fortepianie, ponadto – jak wspomniano wcześniej – niebagatelną rolę w percepcji barwy odgrywa faza ataku dźwięku, który w przypadku fortepianu ma rolę szczególną), jak i w przypadku wielodźwięków. Podkreślenie dynamiczne określonego składnika lub grupy składników akordu ma związek z odczuciem konsonansowości, a odpowiednia relacja dynamiczna składników akordu ma silny wpływ na jego charakter brzmienia – barwę, analogicznie jak struktura spektrum wpływa na barwę pojedynczego dźwięku.

Wspomniana wcześniej przy okazji środków kompozytorskich pedalizacja może być rozpatrywana w funkcji harmonicznej i preparacyjnej – bardzo silnie modyfikując brzmienie m.in. ze względu na całokształt zjawisk związanych z rezonansem. Jest to jednocześnie bardzo indywidualne narzędzie – mimo ścisłych wskazówek kompozytora nie sposób określić wszystkich możliwych wariantów użycia pedału przez wykonawcę.

Artikulacja, działając w połączeniu z pozostałymi środkami, intensywnie wpływa na postrzeganie barwy przez umysł słuchacza, podobnie – sposoby operowania tempem: odpowiedni dobór tempa może wspierać wystąpienie planowanego wrażenia słuchowego, przez np. efekt zlewania się dźwięków w barwę przy odpowiednio szybkim ich następstwie, lub je upośledzać, powodując nieprawidłowy, nieplanowany przez kompozytora efekt akustyczny – czyli błędnie interpretować ideę kompozytorską.

Wiek XX w muzyce, niosąc duże zmiany estetyczne, okazał się wyjątkowo owocny we wszelkie możliwe zadania i zastosowania dla fortepianu. Wydaje się także, że fortepian w muzyce współczesnej ma wciąż istotną rolę do odegrania i jego przebogate możliwości kreowania brzmienia nieprędko się wyczerpią, choć pewnie trady-

cyjne sposoby wydobycia dźwięku pozostaną tylko jedną z wielu stosowanych metod. W podsumowaniu należy podkreślić, że określenie „barwa” w odniesieniu do muzyki fortepianowej nie jest prostą konsekwencją barwy pojedynczych dźwięków, ale wypadkową – sumą bardzo wielu współistniejących zjawisk muzycznych: harmonii, artykulacji, a nawet metryczności i tempa oraz innych współczynników, w których tworzeniu bierze udział kompozytor i wykonawca, a które, stając się czymś więcej niż sumą elementów składowych, współtworzą warstwę brzmieniową utworu.

- ¹ J. GAGE: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2008, s. 227.
- ² J. JEWANSKI: *Colour and music*. [Tłum. wł.]. Dostępne w Internecie: <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (dostęp: 9.06.2013), s. 1.
- ³ Ibidem, s. 2.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Określenia stosowane przez A. Miśkiewicza, podane za: M. ŻOŁNOWSKI: *O barwie dźwięku*. Dostępne w Internecie: <http://www.hifi.pl/porady/ogolne/opisbarwy.php> (dostęp: 9.06.2013).
- ⁶ J. GAGE: *Kolor i kultura...*, s. 225.
- ⁷ W odróżnieniu od tonów prostych.
- ⁸ Cyt. za: A. SĘK, E. SKRODZKA, M. MARSZAŁKIEWICZ: *Psychoakustyka w pigułce*. Instytut Akustyki UAM 2000. Dostępne w Internecie: <http://www.staff.amu.edu.pl/~apraton/Psychoakustyka%20w%20pigulce.pdf> (dostęp: 9.06.2013), s. 28.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ D. DEUTSCH: *Psychology and Music*. [Tłum. wł.]. „Music Perception” 1983, vol. 1, no. 1–2. Dostępne w Internecie: <http://deutsch.ucsd.edu/pdf/Ch-PsychMus.pdf> (dostęp: 9.06.2013), s. 9.
- ¹¹ Złudzenie wzrokowe polega na tym, że ten sam kolor w otoczeniu różnych barw jest różnie odbierany, a odpowiedni dobór kolorów otoczenia może zmieniać percepcję barwy.
- ¹² J. CAGE: *Przyszłość muzyki: credo*. Przeł. M. MENDYK. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Red. Ch. COX, D. WARNER. Gdańsk 2010, s. 50.
- ¹³ C. CLARKE: *The Instrument*. [Tłum. wł.]. In: F. SCHUBERT: *Divertissements*, A. STAIER, A. LUBIMOV, fortepiano [książeczka do CD]. Teldec, 1998, s. 14.
- ¹⁴ T. DIANOWA: *John Cage's prepared piano. The nuts & bolts*. [Tłum. wł.]. Victoria 2008, s. 27.
- ¹⁵ J. PAJA-STACH: *Witold Lutosławski*. Kraków 1996, s. 37.
- ¹⁶ J. GAWLAS: *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 1. Katowice 1963, s. 15.
- ¹⁷ Ibidem, s. 49–50.
- ¹⁸ Obydwaj kompozytorzy wykazywali skłonności do synestetycznego odbioru muzyki.
- ¹⁹ Por. S. PRATT, J. MACGREGOR: *Lecture 3. Jonathan Harvey's Le Tombeau de Messiaen*. Dostępne w Internecie: http://www.gresham.ac.uk/sites/default/files/11dec98stephenprattjoannamcgregor_letombeaumesiaen.pdf (dostęp: 9.06.2013).

Agnieszka Kopińska

The issue of colour and ways of shaping sounds in modern piano music - an outline of the research problem

Summary

The author, starting from the entirety of phenomena connected with a widely-understood phenomenon of colour, beginning from colour in the sense of plastic arts and a tone of sound as well as harmonic tone in music, understanding and relations between a sound and tone in the context of philosophy to the issues of an auditory perception of tone, as well as the phenomenon of synesthesia, briefly presents basic modern ways of creating and modifying the colour of sound, used in music created for piano in various instrumental configurations in a recent century. A new function of the piano in a symphonic, chamber and solo music, as a colouristic instrument, with a strong accentuation of percussion qualities of its sound was specified. The article outlines the area of the research problem covering the following phenomena within the scope of shaping a sound in a new music such as the role of an instrumental context in the perception of the tone of the piano music, the importance and influence of preparation on sound modification, and the colouristic function of harmonics. The considerations in question also raise the issue of using electronic means in using the sound tone and creating the sound part of a composition. The phenomenon tightly connected with the problem and having a direct influence on the sound shape of a work is a precise and intentional choice of executive means whose basic kinds were defined. The very factor is at the same time very individual in nature and may strongly affect an aesthetic shape of a work and its reception by a listener. The problems outlined are illustrated with the choice of works particularly important from the point of view of the subject-matter of works, predicting various ways and contexts of shaping the composition colour by means of using the piano.

Keywords: piano music, sound colour, sound tone, preparation, performance means.

Agnieszka Kopińska

Otázka barvy a způsobu vytváření znění v současné klavírní hudbě - nástin badatelské problematiky

Shrnutí

Autorka vychází ze souhrnu jevů spojených s široce chápanou problematikou barvy: začíná od barvy ve smyslu výtvarného umění a barvy zvuku, harmonické barvy v hudbě, přes chápání a souvislosti mezi zvukem a barvou ve filozofickém kontextu, po problematiku vnímání sluchové barvy a také jevu synestezie, přičemž ve zkratce představuje základní moderní způsoby vytváření a modifikace barevnosti znění, používané v hudbě komponované na klavír, v různých instrumentálních konfiguracích v průběhu posledního století. Precizována je nová funkce klavíru v symfonické, komorní a sólové hudbě – jako barvitého

nástroje, se silným akcentováním perkusních vlastností jeho znění. Ve článku je vykreslena oblast badatelské tematiky, která zahrnuje následující jevy z oblasti vytváření znění v nové hudbě: role instrumentálního kontextu ve vnímání barvy klavírní hudby, význam a vliv preparace na modifikaci znění, koloristická funkce harmoniky. V rámci těchto úvah je také zmíněn motiv použití elektronických prostředků při operování barvou zvuku a vytváření zvukové stránky kompozice. Otázkou úzce spojenou s vybranou tematikou, jež má bezprostřední vliv na zvukové tvarosloví díla, je precizní a účelový výběr prováděcích

prostředků, jejichž základní druhy zde byly popsány. Tento faktor má zároveň velmi individuální rozměr a může silně působit na estetické tvarosloví díla a jeho vnímání posluchačem. Nastíněné problémy jsou ilustrovány výběrem děl obzvlášť důležitých z hlediska vybrané tematiky děl, které předpokládají různé způsoby a kontexty vytváření kompoziční koloristiky s použitím klavíru.

Klíčová slova: klavírní hudba, barevnost znění, barva zvuku, preparace, prováděcí prostředky